

## ► **UNA BELLEZA PRECARIA. IGNACIO PINAZO**

▷ Miguel Lorente y Patricia Escario. *Universidad Miguel Hernández*

El Arte es, no perfecto, sino lo perfectamente imperfecto. (Pinazo, en Aguilera, 1982, p. 355)

Este capítulo revisa varios aspectos de la relación entre el arte y la vida del pintor valenciano Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849 - Godella, 1916). Esta relación puede tener paralelismos con las de otros pintores naturalistas o realistas de su época, pasada ya la intensidad convulsa que caracteriza el Romanticismo centroeuropeo, e inmediatamente antes de que se produzca la explosión bohemia y formal de los grupos vanguardistas del cambio de siglo. Hay cuestiones de la trayectoria creativa del pintor que continúan dotando de tanto atractivo como incompreensión a su figura. Sin duda, su legado pictórico merece mayor difusión y atención de la que recibe, y ello redundaría en la escasez de los estudios dedicados a su obra, pese al avance de los últimos veinte años. La exposición de su obra y su repercusión son insuficientes, por lo que conviene imaginar múltiples vías, nuevos argumentos que permitan o requieran mayor presencia de su obra en las instituciones. Cuando el grupo de investigación IAM-Lab propuso enfocar nuestro trabajo hacia la estética de la precariedad, la intuición nos dijo que quizá esa palabra, ese concepto, proporcionase otra entrada a la obra de Pinazo. Estas páginas pretenden hacer una breve presentación de esta idea. Antes de comenzar, queremos agradecer a José Ignacio Casar Pinazo y a Asun Tena Arregui su amable colaboración durante la elaboración de este estudio.

Para hacer un recorrido rápido, sirva decir que en la bibliografía sobre Pinazo, y en los propios escritos que nos llegan de su mano, se puede vislumbrar una serie de problemas relacionados con el establecimiento de su actividad profesional y su vida en Valencia y en Godella, lejos de los círculos artísticos; así como con su carácter y estados de ánimo; con el éxito profesional que disfrutó en vida –indudable, sí, pero por debajo de su talento y del mérito sus aportaciones–; y con la exhibición y venta de sus obras. También, y en el plano más estrictamente artístico, con el ritmo o flujo de su creación; con sus ideas estéticas y sus gustos artísticos; y, finalmente, con las características de su pintura, sobre todo con su empleo del color, con su preferencia por no llevar sus cuadros a un acabado conforme a los cánones coetáneos; y con su querencia por los pequeños formatos. Tras pasar revista a esta problemática, dedicaremos unas líneas a mencionar a otros pintores coetáneos y posteriores en cuya obra pueden observarse similitudes formales con la

obra de Pinazo. Aunque todas estas son cuestiones diferentes, puede detectarse que entre ellas hay una red de causas y consecuencias, de las que el propio Pinazo era consciente, y que han sido señaladas posteriormente en numerosas ocasiones. Esta red de cuestiones y sus conexiones es la que pretendemos caracterizar utilizando el concepto de precariedad.

Nuestra atención se centrará en las pinturas de Pinazo y en sus opiniones sobre arte. No obstante, dada la mencionada interconexión, no podemos atender a su obra sin tener en cuenta el resto de la red. Con esta intención recogemos aquí un breve muestrario, que pueda servirnos para contextualizar y entender mejor su producción artística, recurriendo en lo posible a las ideas expresadas por el propio pintor. Las palabras de Ignacio Pinazo nos llegan sobre todo a través de la monografía que en 1982 le dedicó el historiador del arte Vicente Aguilera Cerni. En ella están recogidos tanto el discurso que el pintor escribió con motivo de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (publicado previamente en 1915) y dos borradores previos del mismo; como tres centenares largos de fragmentos o notas que el pintor dejó apuntadas en diferentes cuadernos y papeles sueltos. Este conjunto nos permite conocer de primera mano las ideas del pintor, por lo que constituyen una fuente privilegiada de acceso a su pensamiento. Dado que hemos mencionado una serie más o menos amplia de cuestiones, las revisaremos en el orden que las hemos enunciado en el párrafo anterior para facilitar la comprensión.

### La parte de la vida

Ignacio Pinazo obtuvo en septiembre de 1876 la plaza de pensionado en Roma que ofertaba la Diputación Provincial de Valencia. La estancia en Roma era considerada en la época casi imprescindible para completar la formación de los artistas españoles más prometedores, gracias al acceso directo al glorioso arte del pasado de la península italiana. Además, la estancia permitía el contacto con la nutrida colonia española que allí vivía, que podría ayudar y aconsejar a los jóvenes en sus primeros pasos profesionales. De hecho, era frecuente que estos realizaran allí una obra importante con la que poder competir en alguna de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se solían celebrar en Madrid con carácter anual o bienal, y acaso conseguir una medalla que allanase el comienzo de su carrera artística. Antes de partir hacia la capital de Italia, Pinazo se casó con su prometida, Teresa Martínez Monfort, y ambos emprendieron juntos el viaje a finales de noviembre del mismo año. En 1879 nació en Roma el primer hijo del matrimonio, José. Dos años después, Pinazo remitió a la Diputación el cuadro con el que daba fin a su periodo de pensionado en Italia, *Don Jaime el Conquistador, moribundo, entregando la espada al infante don Pedro* (ver Figura 17).



Figura 17. Últimos momentos del rey Jaime el Conquistador, en el acto de entregar la espada a su hijo don Pedro [Óleo sobre lienzo, 304 x 418 cm], Ignacio Pinazo, 1881. Museo del Prado, Madrid.

Remitió una versión ampliada del mismo a la Exposición de 1881, en la que la obra fue premiada con una segunda medalla y adquirida por el Estado. A su regreso a España el matrimonio decidió establecerse en Valencia, la ciudad natal de ambos, que en aquellos años experimentaba un empuje social y económico importante, basado en el ascenso de la burguesía local (Pérez Rojas, 2005, p. 81). Este ambiente debió resultar alentador al joven artista, y su talento no tardó en encontrar terreno fértil para desarrollarse. Dos años después, en 1883, la familia se completó con la llegada de un segundo varón, Ignacio. Pinazo continuó ampliando su círculo de clientes, atendiendo encargos de retratos, de pinturas decorativas, y dando desarrollo a sus propias inquietudes pictóricas. El establecimiento en Valencia, si bien facilitó los primeros años de la vida familiar y profesional de Pinazo, le dejó apartado de los ambientes artísticos más relevantes del país, que tenían lugar en Madrid y Barcelona. En la segunda mitad de la década de los ochenta el pintor se hizo construir una casa en la localidad de Godella, cercana a Valencia, donde cada vez fue pasando más tiempo. En el medio y largo plazo, este apartamiento constituyó un obstáculo para el desarrollo y la repercusión pública de su carrera. Pinazo se fue identificando cada vez más

con el entorno local. Como él mismo escribió, “Yo (me) definiendo haciendo una vida modesta, trabajando para pasar y nada más. En Madrid ya es otra cosa, pero hay que estar a la moda” (p. 344).

En 1891, cuando Pinazo ya llevaba diez años residiendo en la ciudad, sin potenciar su carrera profesional más allá de ese entorno, su amigo el pintor Emilio Sala le escribió desde París:

¿Qué haces en Valencia? ¿Vegetar, comer, dormir y pintar algo para engañarte un poco? [...] Tienes un talento como pocos, y por circunstancias que no son del caso explicar, tus facultades tomaron un rumbo determinado. Así, pues, sin salirte de tu modo de ser y de pintar, busca un asunto o tema que se amolde a esas facultades, y sin fijarte ni en lo que guste a los otros ni en lo que se estile o esté de moda, preséntate con un cuadro en la primera Exposición de Madrid. [...] Nadie como tú, el único que sigue representando la sobriedad y el trazo enérgico después de Rosales, en nuestra España, tiene derecho a ser mucho, y no estar metido en ese rincón (González Martí, 1920/1971, pp. 54-55).

Pinazo no se presentó a la Exposición de Bellas Artes de 1892, y lo hizo en la siguiente, la de 1895, con el *Retrato del coronel Nicanor Picó*, por el que obtuvo una medalla de segunda clase. Tenía abundante trabajo en Valencia, y mantener una proyección en Madrid le hubiera supuesto un esfuerzo adicional. Sin embargo, el ambiente artístico era muy reducido en su ciudad natal, y su presencia como artista quedó bastante restringida al ámbito local. Esta situación iría pesándole cada vez más con el paso de los años, y su carácter y su estado de ánimo irían empeorando de forma paulatina. La rebeldía que le acompañó siempre le ayudaría a afrontar esta situación adversa y a seguir trabajando, pero en algunos de sus aforismos no oculta la pesadumbre, como al escribir de la “legión de amigos y enemigos” (Aguilera, 1982, p. 325) que tiene dentro de sí.

Su prestigio profesional fue creciendo en Valencia desde el retorno de su periodo de pensionado en Italia. Desde mitad de la década de los ochenta hasta muy avanzada la década siguiente tuvo en ella un éxito grande y merecido. No sería lo mismo fuera de su ciudad natal, y se lamentaba de ello con frecuencia en sus aforismos y en el discurso de su ingreso en la Academia, en los que a veces critica la fortuna de otros pintores –junto a la ceguera de la crítica y la mansedumbre del público– comparándola con sus propias dificultades. Rosen y Zerner (1984/1988), a propósito del Romanticismo –y según ellos el resto de los movimientos del siglo XIX fueron variantes del mismo–, escribieron que los conceptos de originalidad e incompreensión inicial eran inseparables, lo que conllevaba que los artistas se enorgullecieran de no pertenecer al sistema, aunque estuvieran de hecho luchando por entrar en él (pp. 24-25). El propio Pinazo, consciente del valor de sus aportaciones, sobre todo de aquellas en las que su lenguaje se separaba de los empleados por otros pintores coetáneos, no podía menos que sentirse en la situación

del artista incomprendido que fía su reconocimiento al futuro cuando escribió: “¿Siempre esperando? El que va adelantado por su talento, tiene que esperar a que lleguen a comprenderle” (Aguilera, 1982, p. 333).

En la segunda mitad de la década de 1890, la salud de Pinazo comenzó a empeorar. Tras la segunda medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1895 que hemos mencionado, —una primera medalla en la de 1897 por el *Retrato de José María Mellado*, y otra primera medalla en la de 1899 por *Lección de memoria* (ver Figura 18)—, tuvo una buena ocasión para continuar su carrera en Madrid, donde su trabajo habría tenido mayor repercusión. Pintó el *Retrato de Alfonso XIII* y ocupó un puesto de profesor auxiliar, pero la salud y los encargos de Valencia le obligaron a dejar la capital. Aún recibiría el más alto galardón de la Exposición, la Medalla de Honor, en 1912; demasiado tarde para que pudiera dar un impulso significativo a una trayectoria artística que se acercaba a su final.



Figura 18. *La lección de memoria*. [Óleo sobre lienzo, 107 x 107 cm], Ignacio Pinazo, 1898. Museo del Prado, Madrid.

En sus últimos años, su hijo José se encargó en ocasiones de dar salida a sus obras a través de diferentes exposiciones (Aguilera, 1982, pp. 123-125), pero las ventas no debían ser frecuentes ni las remuneraciones generosas. El pintor se quejó en varias anotaciones de pasar estrecheces, y esta situación acabó afectando a su autoestima. Aunque el paso de las décadas ha venido confirmando de manera retrospectiva la importancia de la pintura de Pinazo, y en definitiva, del conjunto de su propuesta estética; no puede decirse que este reconocimiento tenga una correspondencia en la visibilidad pública de su legado. "... únicamente tenemos un pedestal para colocar al que la moda o el favoritismo [...] indique" (Pinazo, 1915, p. 32), se quejó Pinazo a propósito de la tendencia simplificadora e implícitamente excluyente de las preferencias del público.

### La parte de la estética

Una vez revisadas algunas cuestiones más o menos problemáticas de factores externos a la producción de la obra de Pinazo, procedemos a continuación a señalar aquellos que atañen a sus cuadros y pinturas en general. Respecto a su ritmo o cadencia creativa, quizá sea útil recordar que a lo largo del siglo XIX, el auge del ferrocarril y, al final de siglo, las series de fotografías de Etienne-Jules Marey (1830 - 1904) y Eadweard Muybridge (1830 - 1904), el progresivo éxito del cine<sup>23</sup> y el automóvil instauraron una nueva percepción visual y vital del tiempo. La velocidad, un componente esencial en la obra de los pintores atentos al signo de su tiempo (Nochlin, 1971/1991, p. 24), determina la *legibilidad* de las escenas pintadas por Pinazo, en quien puede percibirse la polaridad entre lo fugaz de la ejecución y el reposo de la reflexión. Ya en nuestros días, el filósofo Paul Virilio (1980/1988) propone la adopción de un margen de libertad mediante el cual cada ser humano "invente sus propias relaciones con el tiempo" (p. 22) y toma como ejemplo el encierro del cineasta, aviador y magnate Howard Hughes (1905-1976) (p. 26). Sin ser casos comparables en absoluto, lo cierto es que el progresivo aislamiento de Pinazo en Godella le permitió reconocer el mundo que le era más propio y crear su propio *tiempo*. Su sedentarismo contrasta con la movilidad constante de otros pintores de su época, sobre todo de los paisajistas. Recordemos ahora una de las anotaciones que dedicó a su ritmo creativo: "Yo doy el fruto de mi tiempo. No cuando quieren los demás, no soy oportunista. Y no a plazo, como los vegetales (u otros) racionales e irracionales" (Aguilera, 1982, p. 326).

Pasamos a continuación a revisar con un poco más de detenimiento las ideas estéticas y las preferencias artísticas del pintor, basándonos sobre todo en sus propias anotaciones. Uno de los elementos fundamentales para comprender la trayectoria artística de Pinazo es la admiración que sintió por El Greco, Velázquez y Goya, no solo por ser los máximos representantes

23 En 1907 se rueda una película en Godella, *El ciego de la aldea*, dirigida por Antonio Cuesta y Ángel García Cardona (Pérez Rojas, 2021, p. 140).

de la escuela española de pintura, sino por determinadas características de sus obras con las que él se identificó de manera especial. Carmen Gracia (1981), una de las autoridades incuestionables en la figura de Pinazo, señala a Velázquez como la influencia clave en la juventud de Pinazo, influencia que recibió a través del pintor Francisco Domingo (p. 11). Hay numerosos elogios al pintor sevillano en sus aforismos, si bien no destaca en ellos problemas o cuestiones que pudieran relacionarse de forma directa con su propia pintura. Por el contrario, nombró al Greco y a Goya en repetidas ocasiones como máximos exponentes de una expresión subjetiva o verdadera, generadora de una belleza *imperfecta*: (Aguilera, 1982, p. 359), imperfección que consideraba consustancial al auténtico arte (p. 355). Pinazo se sentía parte de esa tradición expresiva, en oposición a una belleza generada por la destreza o la “bonita ejecución” (p. 360). En definitiva, escribió en varias ocasiones en contra de la idea de belleza de quienes él denominaba despectivamente los *perfectos* (p. 354). El catedrático Javier Pérez Rojas (2005), el mayor experto en la obra de Pinazo en la actualidad, ha resaltado a Goya entre los pintores del pasado como la influencia más importante en la primera época del pintor (p. 27), y aquella que determinó el lenguaje de carácter expresionista del pintor. Su impronta se detecta en las descripciones casi caricaturescas de algunos tipos, en la ejecución nerviosa o impulsiva, casi agresiva en algunos fragmentos; o en el empleo del negro, por ejemplo.

Además de El Greco, Velázquez y Goya, Pinazo se sintió profundamente ligado a los dos grandes pintores españoles de la generación anterior a la suya, Eduardo Rosales (1836 - 1873) y Mariano Fortuny (1838 - 1874). Ambos fueron fundamentales en su concepción estética y en la formación de su propio estilo. Anticipándose a Gombrich (1959/1982, pp. 274-281, 335), Pinazo (1915) señala que “desde los pintores de épocas más remotas hasta nuestros días, todos han necesitado inspirarse sucesivamente en sus anteriores, para seguir seguros el difícil camino del arte; unos perfeccionándolo, otros simplemente recorriéndolo, mas nunca creándolo” (pp. 33-34). Pinazo conoció a Fortuny en su primer viaje a Roma. Del pintor de Reus tomó su pasión por los apuntes y bocetos de pequeño formato realizados al aire libre, así como la luminosidad mediterránea. Ambas características habrían de marcar su trayectoria, e incluso la de toda la pintura valenciana posterior (Pérez Rojas, 2005, p. 52). Al madrileño Eduardo Rosales no llegó a conocerle en persona, pero su influencia fue fundamental en la característica más señalada de la obra de Pinazo, la falta de acabado o *non finito*, que ambos practicaron tanto en pequeños como en grandes formatos. El papel que Fortuny y Rosales ejercieron en la pintura española de su época está bien descrito en la anotación de Pinazo “Rosales trabajó para unir el ayer con el hoy, a la par que Fortuny el hoy con el mañana” (Aguilera, 1982, p. 361).

No queremos dejar de lado las inquietudes estéticas del pintor sin mencionar su ambivalente relación con los pintores que él llamó ‘modernistas’, refiriéndose a los pintores de la generación siguiente a la suya. Román de la Calle (1987) afirma que Pinazo se consideraba precursor de esta tendencia, que el historiador caracteriza como “cierto impresionismo muy *sui generis*” (p. 95). No obstante, el propio Pinazo se desmarcó en varias notas de este grupo de ‘modernistas’ y de algunas de las características principales de estos pintores, como la práctica de la pintura al aire libre: “Hoy los pintores tienen muchas pretensiones porque pintan al aire libre” (Aguilera, 1982, p. 361). También les reprochó las impresiones realizadas con brevedad, que le recordaban a las instantáneas fotográficas (p. 368). Dado que ambas características formaban parte de su propia práctica pictórica, debemos valorar este tipo de afirmaciones teniendo presente el carácter rebelde o polemista de Pinazo.

### La parte de la pintura

Al tratar de determinar los rasgos esenciales de la pintura de Pinazo es fundamental hacer referencia al color, a la falta de acabado y a su preferencia a los formatos pequeños. Curiosamente, el color está poco estudiado en la bibliografía del pintor, y en ella aparecen opiniones que pueden confundir. Debemos aclarar que el término suele utilizarse para señalar dos cosas muy diferentes; en primer lugar, hace referencia al color, a lo cromático, pero también se utiliza con frecuencia para referirse al material, a la pintura. Lo cierto es que Pinazo, el pintor más relevante e innovador en el tratamiento de la pintura, de la materia, en el cambio de siglo español; no tuvo el color-cromático como su inquietud artística primaria.

Por otro lado, su posición con los colores fue relativamente conservadora en comparación con otras facetas de su pintura. De hecho, se mantuvo bastante fiel a la paleta tradicional de la escuela española en la mayor parte de su producción, aunque en sus obras de paisaje y en las decoraciones empleó una paleta más clara y saturada. En las pinturas de estos géneros puede detectarse con cierta frecuencia uno de los colores sintéticos que estaba haciendo furor entre los innovadores en materia cromática del cambio de siglo. Se trata en realidad de dos pigmentos, el verde esmeralda y el *viridian*, de aspecto similar aunque distinta formulación;<sup>24</sup> y su cromatismo puede detectarse, por ejemplo, en *Conversación en la serre* o en *La higuera* (ver Figura 19). Sin embargo, el empleo por parte de Pinazo de estos colores no fue abundante, y su presencia en los cuadros del pintor es medida y ajustada, frente al papel relevante o demostrativo con que aparece esta tonalidad en lienzos de otros pintores. Más significativa es la escasa presencia del

<sup>24</sup> Acetoarseniato de cobre e hidróxido de cromo hidratado, respectivamente. El verde esmeralda es mal pigmento, inestable y venenoso (Mayer, 1993, pp. 63 y 66) por lo que el color que vemos con mayor frecuencia en los cuadros es *viridian*.

violeta en la obra de Pinazo, siendo un color muy indicativo del grado en que los pintores coetáneos estaban asumiendo los nuevos pigmentos, así como de sus inclinaciones renovadoras. Entendemos, teniendo esto en cuenta, que en lugar de incorporar la explosión de vistosos colores saturados que puede verse en las obras de algunos de sus contemporáneos, Pinazo prefirió casi siempre mantenerse fiel a la paleta heredada de la tradición barroca y romántica, y de Fortuny y Rosales. Se identificó con una paleta pobre, o incluso humilde –como hizo con otras decisiones vitales y artísticas– para obtener de ella la máxima expresión. Quizá sea también una buena muestra de la aversión del pintor a asumir de forma acrítica los dictados estéticos de las modas, reservando para sí la capacidad de definir la relevancia de unas u otras innovaciones en su propia trayectoria. Esta decisión de Pinazo de mantener una concepción del color acorde con los periodos y los artistas señalados anteriormente, con un cromatismo limitado, se percibe en uno de los aforismos que dedica a Velázquez: “Con el talento de V. [sic] (Velázquez) y sin colores, es como se pinta mejor. / Los colores son muy buenos si, después de pintar, no se ven los colores [...]” (Aguilera, 1982, p. 370).



Figura 19. *La higuera* [Óleo sobre lienzo, 71 x 103 cm]. Ignacio Pinazo, 1912. Casa Museo Pinazo, Godella.

Si hay algo en lo que la pintura de Pinazo destaca sobre la de sus contemporáneos es en la factura inacabada, que aprendió primero de Goya, después de los bocetos y apuntes de Fortuny, y finalmente del conjunto de la obra de Rosales. La factura inacabada fue su *leitmotiv* más poderoso, quizá su

creencia pictórica más firme. Pinazo aprendió de estos pintores la versatilidad de esta factura, comprendió su pertinencia en aquel momento histórico, y se comprometió con ella. Finalmente la llevó mucho más allá de donde sus antecesores la habían dejado. El historiador Manuel González Martí (1920/1971), que trató al pintor y escribió la primera monografía sobre él, justificó la falta de acabamiento en la fidelidad a la fugacidad del natural, pues “Al advertir durante su trabajo [...] algún cambio en el natural, [...] quedaba inconclusa la obra [...]. Por eso Pinazo no acababa las obras, por su propósito de no mentir, de no falsear [...]” (pp. 87-88). La cita describe la situación ideal de la pintura naturalista, surgida del encuentro entre un rincón de la creación y un temperamento, por seguir la máxima de Zola (1866), que en pintura parece requerir la coincidencia temporal del acontecimiento con la realización. Esta coincidencia tiene implicaciones inevitables en la técnica y el aspecto de los cuadros: las escenas fugaces llevan a ejecuciones veloces o, como señaló González Martí, a obras cuyo proceso se detiene y acaba al cambiar las condiciones del natural.

La práctica constante del *non finito* situó a Pinazo ante la falta de comprensión del contexto social que le rodeaba. Como consecuencia, Pinazo se encontró con el aislamiento y la frustración. En muchas de sus anotaciones encontramos defensas explícitas de la ausencia de acabado: “Las cosas no se deben acabar. Se deben dejar según el saber de cada uno [...]” (Aguilera, 1982, p. 354).

Acaso la anotación más impactante de todo el conjunto de aforismos de Pinazo sea aquella en la que parece responder a las voces de quienes le sugerían una evolución, quizá un acercamiento a parámetros estilísticos más en boga, que le permitieran disfrutar de una posición más cómoda. La anotación da cuenta de su compromiso con la herencia recibida, y con su firme decisión de continuarla: “No es que yo no pueda evolucionar, no. Lo que no puedo es volver atrás” (p. 355).

La identificación de Pinazo con el *non finito* se insertaba en el contexto histórico europeo en el que la representación de los mundos iconográficos y temáticos tradicionales iba perdiendo terreno ante la pura presencia física de la pintura y del soporte destinado a recibirla. Desde el Romanticismo y el Realismo, sobre todo en Francia, se produjo una disolución progresiva de la forma de las figuras representadas en los cuadros y del espacio ficticio o virtual sobre el cual se asentaban. Esta disolución corría pareja con el crecimiento de una presencia de los materiales pictóricos que, a la manera del *kolossós*, parecen evocar el mundo al que aluden mediante la sustitución, en lugar de servir para imitarlo (Bozal, 1987, pp. 67-69). O, expresado de otra manera, podría describirse como una dejadez progresiva de los pintores en hacer la parte de su trabajo consistente en ocultar sus materiales y el rastro de sus gestos: “El cuadro del Sr. Pinazo Camarlench [...] nació sin duda bajo la influencia de una estrella y destinado a ser un cabal y magnífico cuadro.

Pero hubo acaso un maligno genio que se puso por medio y dejó las cosas a mitad de camino” (Diario de Valencia, 1881). La presencia de los materiales es constante en la historia de la pintura, soterrada bajo el protagonismo del diseño y la representación figurativa. Resuena en la oposición entre quienes concebían la pintura desde la primacía del dibujo contra la del colorido (De Piles, 1673/1699, pp. 27-28 y 58-59) y entre los estilos lineales contra los pictoricistas (Wölfflin, 1915/1983, p. 20). Se percibía en las obras de Tiziano y Rembrandt, y en las de los paisajistas holandeses; pero a medida que avanzaba el siglo XIX el protagonismo de los materiales y los gestos pictóricos era cada vez mayor.

Desde las extraordinarias perforaciones virtuales de los techos realizadas por Tiépolo, y desde las fascinantes perspectivas de los *vedutistas* venecianos, el espacio representado fue perdiendo profundidad a medida que pasaban las décadas. Quizá las xilografías japonesas en la Exposición Universal de París de 1867 contribuyeran a potenciarlo, pero lo cierto es que para entonces la profundidad era una pálida sombra del espacio que había sido orgullo de la pintura desde el Renacimiento. Cuando el proceso entró en su fase final, en el cambio de siglo, la mayor parte del camino había sido recorrido. Michel Foucault (2004/2005) analiza en su conferencia sobre Manet la manera en que el pintor francés cuestionó en algunas de sus obras la tradición del cuadro como ventana, es decir, la representación espacial heredada del *quattrocento*. El pintor señaló con intensidad el soporte mismo del cuadro, su presencia física, la luz que lo iluminaba y el lugar del espectador frente a él. En palabras de Foucault, Manet “cambió las técnicas y las formas de representación pictórica” (p. 10). Todo ello, tanto los modos en que se aplicaba la pintura y los útiles empleados para ello, como el soporte en la que se aplicaba, reclamaban una presencia de la pintura como objeto que iría minando la capacidad de los espectadores de imaginar, de recrear, al contemplar un cuadro, una escena ocurrida en otro lugar y en otro tiempo. De transportarse a esa escena, de vivir una ilusión a través de la pintura.

Javier Pérez Rojas (2021) ha aplicado recientemente a la obra de Pinazo un análisis del filósofo Gilles Deleuze sobre la fase inicial de las obras pictóricas (p. 131). De acuerdo con la descripción que Deleuze (1981/2021) hace del proceso de desarrollo de los cuadros, tras una fase previa en la que el artista, antes incluso de tocar la tela, deja atrás los datos de la representación, –de narración e ilustración–, comienza lo que él denomina la instauración del diagrama. En esta segunda fase, que ha de servir de germen al desarrollo posterior –o hecho pictórico–, la mano parece imponerse al ojo, abriendo con trazos inciertos y colores poco definidos un caos, una catástrofe, un abismo ordenado que da lugar a la imagen-presencia (pp. 94-108). Antes de caracterizar en detalle esta fase diagramática, avisa de los peligros de este comienzo del cuadro: si no pasa por la fase de caos y catástrofe, por el diagrama, el cuadro no valdrá nada; pero si el diagrama se extiende,

gana, todo el cuadro, “es la ruina” (p. 45). Sin embargo, Deleuze matiza esta última afirmación más adelante al proponer tres *posiciones* del diagrama. En la primera de ellas, este caos del diagrama se evidencia en el resultado final. Así ocurre, por ejemplo, en el expresionismo (pp. 113-118).

El grado de acabado de la pintura de Pinazo es muy variado; en algunos retratos coincide con la corriente general de la pintura finisecular española, pero en otras obras se aleja de ella, incidiendo con mayor intensidad y frecuencia en la práctica del *non finito* e incluso del abandono. Podemos decir, siguiendo el planteamiento de Deleuze, que en la mayor parte de su obra el diagrama es tomado por el caos. Así mismo, puede afirmarse que su hecho pictórico valora y respeta algunos aspectos del caos y lo manual, por lo que buena parte de su obra queda dentro de la esfera de la primera posición diagramática; una posición diagramática inusual en la pintura de su tiempo. Esa fue una de sus grandes aportaciones. Ningún pintor del cambio de siglo español se expuso tanto al riesgo en el estudio del *non finito*. En esa tarea, Pinazo quedó aislado, sabiendo que su búsqueda era pertinente, y que –en términos de Deleuze– en ese filo entre la catástrofe y el hecho pictórico al que había llegado había más verdad que en la mayor parte de la pintura de su entorno. Allí, al borde de la ruina, hizo grandes hallazgos y está lo más radical de su creación.

La falta de acabado aparece en distintos formatos y géneros de la obra de Pinazo. Los casos en que podemos observarla en grandes formatos nos indican que el pintor no consideraba esta peculiaridad técnica únicamente propia de bocetos o notas, sino adecuada para la pintura en general. Pérez Rojas (2005) denomina “alteración de los formatos” (p. 36) a este trasvase del lenguaje de los bocetos al gran formato, y a su correspondencia inversa consistente en llevar a formatos menores composiciones propias de lienzos grandes. El propio Pinazo se refirió a esta técnica y su relación con la falta de acabado:

Poco sabe el que no sabe agrandar lo pequeño y disminuir lo grande. [...] No es cuestión de tamaño. Hay cosas pequeñas que son admirablemente grandiosas en su ampliación y otras que son mejores en (su) disminución. [...]. Es preferible quedarse corto que pasarse (Aguilera, 1982, p. 354).

Pinazo llevó la soltura y la falta de acabado a zonas de importancia secundaria en cuadros de formatos grandes, como en los fondos de sus paneles decorativos o de sus retratos. Además, hay dos grandes lienzos que no llegaron a salir del estudio en vida del pintor en los que esta técnica se extiende a toda la superficie del soporte. Se trata de *Salida de misa en Godella*<sup>25</sup> y de *Anochecer en la escollera III*<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Ignacio Pinazo, *Salida de misa en Godella*, 1890, óleo sobre lienzo, 53 x 149 cm, IVAM, Valencia.

<sup>26</sup> Ignacio Pinazo, *Anochecer en la escollera III*, óleo sobre lienzo, 105 x 265 cm, IVAM, Valencia.

Sin embargo, donde se puede apreciar la falta de acabado y la soltura en la ejecución en toda su expresión es en los formatos pequeños, y de forma aún más radical en los muy pequeños, en lo que él llamaba apuntes, tablitas o notas de color. Pinazo era consciente del enorme valor de estas expresiones, y se planteó hacer exposiciones de ellas (Aguilera, 1982, p. 357). En numerosas anotaciones expresó su opinión de que las obras pequeñas no tienen menos valor o importancia que las grandes. En la que reproducimos a continuación hay otras dos cuestiones de interés. La primera, el paralelismo que hizo Pinazo entre las tablitas y la fotografía como medio de registro de la realidad fugaz. La segunda cuestión que consideramos de interés es la manera en que el pintor enlazó el tema de los cuadros pequeños con la modestia de la vida y las costumbres, lo que retorna a la cuestión de su apartamiento en Valencia y Godella, por la que comenzamos este repaso de su figura. En palabras de Pinazo:

Instantáneas son mis tablitas, ya que en aquella época no existía aun (la) fotografía. / No tiene menos importancia un cuadro pequeño que (uno) grande. Este suele ser aparatoso, como las películas de crímenes que son (las) preferidas. Yo dejé lo preferido por lo modesto y lo bello de nuestras costumbres y vida (Aguilera, 1982, p. 367).

Las obras de pequeño formato, que en ocasiones se han considerado portadoras de lo más *moderno* de su producción (Pérez Rojas, 2021, p. 36), tienen interesantes concomitancias plásticas con las de muchos otros artistas, sobre todo con aquellos que han permitido cierta preponderancia y campo de acción a los materiales y a los gestos pictóricos. Javier Pérez Rojas (2021) decidió establecer un diálogo entre la obra de Pinazo y algunas obras de otros artistas sin someterse a las restricciones metodológicas de la Historia del Arte. En ese juego de relaciones incluyó a cerca de noventa creadores de todas las épocas. Entre las decenas de artistas coetáneos o posteriores al propio Pinazo, que no podemos repetir en este breve ensayo, resulta inevitable hacer referencia a pintores de su época como Degas, Toulouse-Lautrec o Cézanne, a quien le une el carácter tentativo de muchas de sus grandes creaciones, en las que se reafirma el estudio como obra final; a Boldini por su protagonismo del dibujo y el gesto pictórico; a la pintura como material crudo en August Strindberg; a Emilio Sala y a Sorolla, a quien Pinazo transmitió el legado de Fortuny y Rosales; a Gutiérrez Solana; a los pintores españoles de la Escuela de París, y en especial a algunas obras de Pancho Cossío. También señala Pérez Rojas (2021) concomitancias evidentes con artistas que protagonizaron la década de 1950, y nos gustaría resaltar entre ellos el carácter de proceso, de pintura como resultado de una acción, casi de un ritual, tal como lo explica Allan Kaprow (1958/1993) a propósito de Jackson Pollock (p. 4).



Figura 20. *Camino del cementerio* [Óleo sobre tabla, 32 x 52,2 cm]. Ignacio Pinazo, c. 1900. Casa Museo Pinazo, Godella.

La importancia de la materia y el gesto en la pintura de esta década, y sobre todo en obras de algunos miembros de Dau al Set, El Paso y Parpalló, enlaza con la corriente pictoricista a la que pertenece Pinazo (ver Figura 20). Pérez Rojas (2021) muestra también similitudes interesantes con obras de artistas recientes como Jean-Michel Basquiat o Miquel Barceló. En el mismo texto, lamenta que los informalistas y abstractos españoles no reivindicasen la obra de Pinazo, ausencia que atribuye a “la ceguera que a veces se manifiesta hacia lo más próximo y la incapacidad para valorar y reivindicar a aquellos autores que están al margen de la ortodoxia moderna o del discurso hegemónico trazado” (p. 216).

### Donde se cierra el círculo

Recorriendo de nuevo la red en dirección circular, a modo de síntesis, podemos decir que el establecimiento de Pinazo en Valencia y Godella afectó de forma negativa a sus posibilidades de desarrollo profesional, lo que influyó y reforzó su sensación de aislamiento. Que esto influyó en su estado de ánimo, sobre todo en su madurez; lo cual contribuyó a aislarle aún más. Todo ello dificultó su éxito comercial, las ventas de sus obras, e impidió la apreciación de éstas, sobre todo en el final de su carrera; lo cual inevitablemente debió tener una relación directa con la ralentización en el flujo de creación de sus obras. Por otro lado, aunque no dejó de atender los encargos y los gustos de la burguesía valenciana, sus ideas estéticas le llevaron a buscar su propia verdad, a potenciar una obra que si bien era respetada por sus pares, tenía pocas posibilidades de proyección en su momento. En esa obra empleó una paleta relativamente pobre, que no aprovechaba el atractivo de los nuevos

colores, y a ello se sumó una práctica intensa del *non finito* y el pequeño formato, cuya valoración en el mundo del arte coetáneo era menor. Todas estas cuestiones, relacionadas entre sí, estaban de acuerdo con una vida “por encima de todo, humilde” (Casar Pinazo, 1981, p. 16), que nos legó una obra cuyas características materiales y formales rayan a veces lo invisible y lo ilegible, lo modesto y lo precario. En definitiva, se puede confirmar que los conceptos de humildad o precariedad coinciden con caracteres esenciales de su figura y de su obra y ayudan a comprenderlas. Retomando una reflexión del filósofo Gianni Vattimo que vincula el desarraigo del arte con la libertad; el profesor Fernando Castro Flórez (2003) concluye señalando “la precariedad como aquello que nos constituye” (p. 21).

Aunque, claro está, lamentamos las facetas negativas de la red que hemos recorrido, sobre todo las que redundaron en el desánimo y el sufrimiento del pintor, no podemos dejar de atender las consecuencias positivas. Nos limitaremos a señalar dos. En primer lugar, que Pinazo eligió el lugar y la vida que quiso vivir, fue consecuente con su elección y vivió con dignidad. Y en segundo lugar, que esas decisiones vitales y estéticas le permitieron crear un espacio propio, inviolable, en el que pudo emprender un “trayecto de investigación que le condujo, de manera intuitiva, a algunas de las experiencias plásticas más avanzadas que se desarrollaron en Europa” (Barañano, 2001, p. 10). Vicente Aguilera Cerni (1982) hace alusión a la acumulación de estas obras de pequeño formato en su estudio:

[...] hasta el extremo de olvidar que las había hecho. Por eso, siempre le atormentó la sensación de no estar haciendo nada, de que la mayor parte de sus invenciones pictóricas y de sus interpretaciones del mundo y de la existencia, se quedarían en propósitos frustrados. Lo cual era, sencillamente, el resultado de su implacable y acuciosa insatisfacción. / Pero en eso se equivocaba. Cada uno de sus pequeños cuadros (o apuntes y bocetos, si así se quiere denominarlos) era una búsqueda osada, un ensayo siempre diferente dentro de la plural riqueza de su poética (p. 77).

La historiadora del arte Carmen Gracia (1981) señala que quizá el pintor estaba “intentando, quizá instintivamente, visualizar un cambio social más profundo: el cambio de estructura del conocimiento de la realidad” (p. 11). Estas palabras revelan la insondable profundidad de la ambición artística de Pinazo, que le llevó a una batalla titánica librada en el reducido ámbito de su casa y los alrededores; y en los espacios aún más reducidos de las tablas y lienzos de varias decenas de centímetros cuadrados donde todo se concentra y nada permanece quieto.

Tras la crisis de la representación devenida desde finales del siglo XVIII (Foucault, 1966/2005), Pinazo se sentía —de manera intuitiva o consciente, o ambas— sujeto a y de la Historia, lo que le impedía “volver atrás” (Aguilera, 1982, p. 355). La desvalorización del motivo, el descrédito de la mimesis como ilusionismo, y el progresivo protagonismo de los medios y materiales

forman parte de un *zeitgeist* que su sensibilidad captaba mientras pasaba desapercibida para otros. Los raspados, goteos, manchados, dibujos y arabescos, arrastrados, emborronados, empapados, las reservas, los toques minúsculos con la punta del pincel, los abandonos, los garabatos, las palabras escritas, los empastes, los rayados y los borrados se adueñaron de su pintura (ver Figura 21). En ellos confió Pinazo, con ellos actualizó la belleza no perfecta de su tradición, y a ellos fió su suerte, esperando un triunfo duradero a largo plazo.

Lamentablemente, la potenciación de obras de formatos grandes –o enormes– en la museografía actual margina la exposición de los formatos pequeños y medianos. Esta tendencia es aún más decepcionante en el caso de la pintura del siglo XIX, teniendo en cuenta que la mayor parte de las aportaciones esenciales de las décadas posteriores a 1850 tuvieron lugar en obras pintadas en estos formatos, y que muchas de ellas podrían considerarse estudios. Esta tendencia museográfica perjudica a artistas como Pinazo –una vez más–, por lo que no podemos dejar de reivindicar un cambio en este sentido, y solicitar que las instituciones culturales públicas y privadas promuevan el acceso y la apreciación de su legado.

Nos preguntamos cuándo va a acabar este vaivén, este ir y venir, esta incapacidad para encontrar el lugar adecuado para él. Quizá la respuesta sea nunca. La indefinición de la obra de Pinazo, su inestabilidad, lo fugitivo y lo contradictorio, lo incierto y lo difuso, la precariedad en que sus espectadores se ven envueltos y de la que forman parte... esa dinámica es imparable, como la del *Gran vidrio* de Duchamp. Cuando la mayor parte de los pintores que le acompañaron tienen hoy un lugar cómodo en el que disfrutar de su transición al olvido, el *non finito* de los cuadros y tablitas de Pinazo, su inquietud radical, mantiene su figura como un desafío irreductible y fascinante. Lo precario es esencial en su estética, y garantiza su vigencia a perpetuidad.



Figura 21. *Leda y el cisne* [Óleo sobre lienzo, 82 x 50 cm], Ignacio Pinazo, (s.f). Casa Museo Pinazo, Godella.